

如拙筆「瓢鮎図」の再評価
— 序に見える「新様」の解釈を中心に —

Reassessment of Josetsu's "Catching a Catfish with a Gourd" :
Focusing on the Interpretation of the Word "Sinyou" in the Inscription

孫 文 祺
SUN, Wenqi

岡山大学大学院社会文化科学研究科紀要
第48号 2019年12月 抜刷
Journal of Humanities and Social Sciences
Okayama University Vol.48 2019

如拙筆「瓢鮎図」の再評価

―序に見える「新様」の解釈を中心に―

孫 文祺

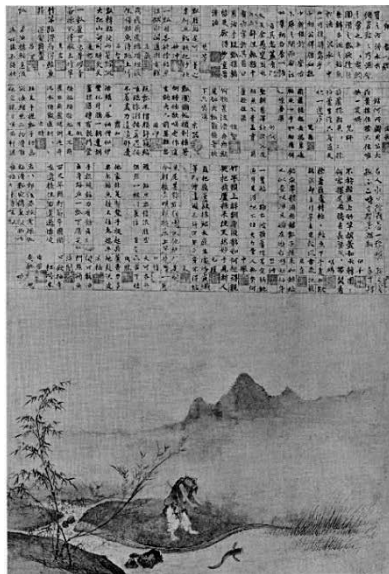
はじめに

退蔵院所蔵の如拙筆「瓢鮎図」（挿図1）は日本水墨画の源流ともいわれる重要な作品である。この図の制作事情は大岳周崇による序の「大相公俾僧如拙画新様、於座右小屏之間、而命江湖群衲、各着一語、以令言其志、蓋有深趣矣」により、「大相公」、すなわち室町幕府第四代將軍、足利義持が御用絵師の如拙に命じて、將軍のための「座右の小屏」に「新様」を描かせたものと判明する¹。

この「新様」という語には「瓢鮎図」の制作事情にかかわる重要な意味が込められていると考えられる。島尾新氏や、綿田稔氏が指摘するように²、「瓢鮎図」の「新様」による制作は、十五世紀後半にさかになる筆様制作の前段階に位置づけることが可能である。如拙は十五世紀の水墨画の方向性を決定したのみならず、彼の絵画制作方法も後世に大きな影響を与えたと考えられよう。

本稿では、この「新様」の語に注目し、「瓢鮎図」の制作事情やのちに流行した筆様制作との関係性を明らかにしていく。この問題を考えるため、まず、序の「新様」に対する先行研究の理解を概観し、次に、「様」という漢字の字義を検討する。さらに、史料上に「新様」

と記録されている絵画作品をとりあげ、ここでは「新様」が何を意味しているかを考察する。そして最後に、室町時代特有の作画のプロセスである筆様制作に着目し、「瓢鮎図」との関係性を説明しようとするものである。



挿図1 如拙筆「瓢鮎図」退蔵院蔵

一、先行研究

「瓢鮎図」の序に見える「新様」に関する研究は、すでに多くの先学によっておこなわれてきた。「新様」の意味として従来強調されてきたのは、馬遠風の対角線構図、竹、梁楷風の人物といった南宋院体

画的なスタイルである。渡邊一氏は、「新様」とは「様式上の意義は甚だ重いを知るが」、「宋元風」だけではなく、「朝鮮風」も含むと考えている。³ 蓮実重康氏は「新様」を「新しい作風」と解釈している。⁴ その後、松下隆章氏は「この新様とは、当時あらたに輸入された梁楷の禅気あふれる作風に感動した義持あたりが、とくに如拙に命じて、新様式である梁楷様を以て描かせたことを意味するものと解釈されます」と述べている。また、金沢弘氏は「辺角の景、そして減筆、余白の効果などという描写上の特色を「新様」と考えるのが妥当である」と論じている。このように、従来の美術史研究者はおおむね「新様」を新しい様式と考える傾向にあったといえよう。

一方、禅学の側から「瓢鮎図」について論じたものは、たいいてい「新様」とは「ひょうたんでナマズを押さえる」という「新作の公案」であると理解している。古田紹欽氏は「それは画風のことでなく、禅の（無）の哲学を根底とする瓢鮎という奇抜な取り合わせの構図をいつているものと見たい」と指摘し、柳田聖山氏は、「新様とは何か。美術史家の専門家による、さまざまの解釈がすでにある。しかし、瓢で鮎魚を抑えるという、禅のモチーフがそれに当たることを見逃すべきでない」と述べている。芳澤勝弘氏は「瓢鮎図」の上に展開されている賛詩の内容の全体を見ればこの「新様」が画法をいうのではなく、新たに考案された禅のテーマをいうことは、ごく自然に納得できることと思います」と述べ、「新様」とは新しい禅のテーマの画題であると指摘している。

さらに、美術史研究者による新しい傾向を見ておきたい。鳥尾新氏は「新様」は、本図において「新」である諸々の要素を集約的に表現しうる一語として選択されたと考えられるのである」と述べ、「瓢鮎図」の新しいさはすべて「新様」に集約されると論じている。ユキオ・リピット氏も同様の見解を示している。¹¹ 綿田稔氏は鳥尾氏の論をふまえ、「將軍家コレクションの中国絵画の中のいくつかから素材を取り出し、それを組み合わせて「新様」つまり前例のない図柄を描いたものである」と指摘している。こうした一連の研究では、様式や画題だけではなく、図様も含めすべての新要素が「新様」に含まれると理解するのである。

以上のように、いままで「新様」についてさまざまな解釈が提示されてきたが、定説はない。さらに、先行研究においてこれまでほとんど当時の用例・語義の検討がなされていないため、序に見える「新様」及び「瓢鮎図」の歴史的意義も鮮明にできていないのである。

二、「様」の字義

（一）「様」と「体」

「新様」の意味を理解するには、まず「様」の字義を検討する必要がある。「新様」を「新しい様式」と解釈するように、近代以降の美術史研究は「様」を「様式」と結びつけることが多いが、中国古典文献における「様」の意味と近代的意味の「様式」はかなり異なる。¹³

中国の古い文献や画論には、様式を意味する「体」の語がよく用い

られている。絵画様式をあらわすことばの「画体」の使用は南北朝時代の謝赫撰『古画品録』にさかのぼる。『古画品録』の毛惠遠の条は、「画体周贍、無適弗該」¹⁴（傍線は筆者、以下同）と、その絵画様式について述べている。すなわち、「その画体はすべてにあまねくゆきわたり、兼ねぬ所とてない」¹⁵との意味である。また、劉頊の条には、「用意綿密、画体簡細。筆力困弱、制置單省」¹⁶という記述がある。「用意は綿密、画体は簡細」とは、劉頊の作品は構想が綿密であり、画体が繊細であるという意味である。以上から、『古画品録』の「画体」とは絵画様式を意味することがわかる。

唐の張彦遠の『歷代名画記』卷二「論顧陸張吳用筆」一節は、顧愷之、陸探微の「周密」の画風に對し、張僧繇、吳道玄のそれを「筆纔一二」と述べ、「画有疎密二体」と、画体には疎と密の二種があると明確に提示する。そして、「論画体工用搨写」一節では「画体」を「自然」「神」「妙」「精」「謹而細」の五つにランク付けしたのである。¹⁷

さらに、宋の郭若虚の『図画見聞志』にも、「論曹呉体法」、「論黄徐体異」、「論画龍体法」などの画体を論ずる節がある。「黄徐体の異を論ず」では、五代の花鳥画家黄筌の華麗な画体の「富貴」に對し、徐熙の淡雅な画体は「野逸」であると、二種類の様式の違いを論じている。¹⁸南北朝時代以降、画論、書論、詩論いずれも「体」の語によって、作者または流派の様式を語っているのである。とくに著名な例としては、宮廷画様式を指す「院体画」、徽宗皇帝が創作した書体の「瘦金体」などが挙げられる。

このような様式を意味する「体」の語は、日本の古典文献にもよく使われている。橘成季撰『古今著聞集』卷十一「画図」の「巨勢弘高、地獄変の屏風並びに千体不動尊を書く事」の条には、「此弘高は、金岡が曾孫、公茂が孫、深江が子なり。公忠^{兄公茂}よりさきは、かきたる絵、生たる物のごとし。公茂以下、今の体には成たるとなん」という記述がある。¹⁹ここでいう「今の体」とは、「かきたる絵、生たる物のごとし」と對比され、巨勢公茂以降の画風と考えられる。家永三郎氏は、この「今の体」は倭絵画風の確立期たる藤原盛期（十世紀末から十一世紀初め）の絵画様式を指し、逼真性のある唐絵画風の影響からはじめて脱却した画風と目されると指摘する。²⁰宮島新一氏は、「公茂の時代より今の体になった、と解すべきであり、さらに言えば、公茂と同時代人である飛鳥部常則によつて今の画風が生み出された、というように読み替えるべきなのであろう」と、「今の体」が「倭絵」の成立に係すると指摘している。²¹この「体」は様式を意味するとみてよい。

以上のように、中国や日本の古典文献ではしばしば絵画様式を意味する「体」が使われ、書体や文体などについても同様に記されている。これらの事例からみると、様式を表すときは「様」ではなく、「体」を用いるのが一般的であると判断される。

(二) 各時代の字書における「様」の解釈

「新様」の「様」の字義を明白にするために、日中の各時代の字書における「様」の解釈と日中の古典文献における「様」の事例を探り、

「様」の字義を簡単に考察しておきたい。

後漢・永元十二年（一〇〇）に成立した『説文解字』によれば、「様」は、もともと栴（くぬぎ）の果実を指していた。しかし、以降、その意味では使われず、「様」は「式様」と「像」の代わりとして使われるようになった。『説文解字注』によると「様」は「像」の俗字で、「像」と同様に発音され、どちらも「かた」を意味する。このほか、『龍龕手鑑』、『広韻』、『集韻』、『字彙』、『康熙字典』など中国各時代の字書は、「様」を規範と解釈している。²³

『康熙字典』には、三つの例が挙げられている。北宋・嘉祐六年（一〇六〇）に成立した『新唐書』「柳公権伝」では、「公権在元和間書法有名、劉禹錫称为柳家新様」と記録し、柳公権の書法を新しい規範として「新様」と称した。南宋の李燾撰『統資治通鑑長編』には「宋太祖謂陶穀曰、聞草制皆檢旧本、依様画葫蘆」の記述がある。この「様」も規範となる「図様」を意味する。さらに、元・延祐四年（一二二七）に馬端臨が完成した『文獻通考』にも「政和八年、令礼部造履三十副、下開封府鋪戸為様」と記されている。これは、礼部の造った靴が鋪戸の規範になったという記述である。この三つの例の「様」はすべて「法」、すなわち規範と解釈されている。

この意味の「様」が成立した経緯を推測してみよう。「様」はもとも栴の果実を意味していたが、この意味では、代わりにおもに俗字の「像」が使われるようになり、「様」は使用されなくなった。そして、かたちの意味の「像」には「法式、規範」という意味が増え、その意

味では仮借字の「式様」や「様」が使われ、唐以降には異体字である「様」がおもに使われるようになったと考えられよう。かたちの意味と規範の意味、「様」にはこの両方の意味が同時に存在するのである。日本でも、『類聚名義抄』、『聚分韻略』、『字鏡集』、『音訓篇立』など平安末期から室町時代に成立した字書は、「様（様）」の和訓をほとんど「タメシ」、「サマ」で示している。²⁵ 字書以外に目を向けると、平安時代に撰集された律令の解説書『令義解』や『令集解』の註釈には「様者、形制法式也」や「様、物之形様也」との記述がみられ、「様」にはかたちの意味と規範の意味が同時に存在したことがわかる。

（三）中国古典文献における「様」の事例

中国の古典文献では、唐以前にもすでに「様」を規範という意味で使っていた。たとえば、七世紀初頭に成立した灌頂撰『天台智者大師別伝』には、「又画作寺図以為式様」（中略）後若造寺一依此法²⁷とあり、寺の図様を描いた「式様」が今後の寺造りの規範になったと述べている。

唐・会昌五年（八四五）に完成した白居易の詩文集『白氏文集』所収の詩「繚綾」には「去年中使宣口敕、天上送様人間織」の一句があり、「天上」からの「様」によって女工たちに繚綾を織らせたと詠んでいる。この「様」は、鎌倉時代の金沢文庫本『白氏文集』では「タメシ」と注されており、規範の意味で用いられていることがわかる。²⁸

さらに、「偶眠」には、屏風に描かれた図様である「屏風様」のよ

うな光景がうたわれている。

放杯書案上、枕臂火炉前、／老愛尋思事、慵多取次眠、
妻教卸烏帽、婢与展青氈、／便是屏風樣、何勞画古賢。²⁹

くつろいで居眠りする白居易、頭から烏帽を外す妻、青い毛氈を敷く下女、これはまるで「屏風樣」である、とこの詩はいう。後世、この「屏風樣」は画題となって広まった。元・陸友仁が元統二年（一三三四）に自序を記した『研北雜誌』の「重屏図（中略）周文矩所画初本、前有徽宗御書白樂天偶眠一章」（『四庫全書』）という記述より、五代南唐の人物画家である周文矩の「重屏会棋図卷」（北京故宫博物院藏、北宋時代の模写）の中の屏風にも詩と同じ光景が描かれていることがわかる。³⁰つまり、「白氏文集」では、「樣」は規範とかたちの両方の意味で用いられているのである。

画論では、唐の張彦遠撰『歷代名画記』は「樣」を多数用いている。³¹卷三には「敬愛寺。仏殿内、菩薩樹下弥勒菩薩塑像、麟徳二年、自内出王玄策取致西域所図菩薩像為樣」とある。これは、敬愛寺の弥勒菩薩塑像は西域の「図する所の菩薩像」を「樣」にして制作したとの意である。さらに、卷十でも「凡創瑞錦・宮綾、章彩奇麗。蜀人、至今謂之陵陽公樣」と記録している。「陵陽公樣」とは、唐代初期に活躍した寶師倫（陵陽公）が創造した瑞錦や宮綾の図案の意味で、蜀人はこれを規範にしたのである。³²

また、北宋の黄休復撰『益州名画録』辛澄の条からは、建中元年（七八〇）、彼が大聖慈寺の和尚堂の壁画を描く時に、「泗州真本」を手本にし、「樣に依り描写」³³したことがわかる。また、同書の蒲延昌の条によれば、彼は福感寺礼塔院の展子虔筆の獅子図の模写を見た時に、「ただ其の樣を得れば、未だ其の筆を得ざるのみ」と獅子の図樣だけ模写することを批判し、みずから獅子図を描いたという。ここでは、「樣」が「図樣」を意味するのに対し、「筆」を「筆意」や「筆致」の意味で用いていると考えられる。

以上のように、「樣」とは、中国古典文献に多数記されており、おもに型、あるいは規範となる図像を意味する語であったことが確認される。

（四）日本古典文献における「樣」の事例

日本では、奈良時代にはすでに「樣」が絵画関係の記録で使われていた。天平勝宝八歳（七五六）六月二十一日、光明皇后は聖武天皇の七七忌に際して、天皇遺愛の品を東大寺の盧舎那仏に奉献し、これらの献納品は正倉院に納められた。献納品目録である献物帳も正倉院に保管されている。そのうち『国家珍宝帳』からは、「大唐古樣宮殿画屏風」「古樣山水画屏風」「古樣本草画屏風」などと題する作品が多数あったことが知られる。さらに、『雜物出入帳』弘仁五年（八一五）九月十七日の条にも、「唐古樣宮殿画三帖」「古樣山水一帖」などと題する作品が記録されている。

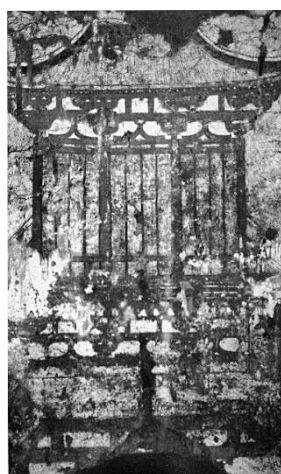
この「古様」について、松下隆章氏は「古様山水画」の描写様式を「古様」と認めつつ、「古様宮殿画」の建物じたいが「古様」だったと解釈している。³⁴ 米田雄介氏は、古様の宮殿は唐の宮城である大明宮（唐・貞観八年〈六三四〉）に造営を開始）を基準とした場合の古様、すなわち隋の宮城大興宮（隋・開皇二年〈五八二〉）に造営を始め、唐・景雲元年（七一〇）に太極宮に改名）の様子であると論じている。³⁵ そして、増記隆介氏は、「古様山水画」と『歴代名画記』で述べられる「山水の変」の関係を論じ、「古様」が唐時代の山水画の変革をふまえた、様式上の判断であったことを指摘している。³⁶

ここで、隋・唐墓室壁画から、唐代宮殿画の実態を推察したい。楼閣が描かれた隋・唐墓室壁画の作例である、隋（五八一―六一八）の税村壁画墓の「門楼図」（陝西省考古研究院蔵、挿図2）、韋貴妃墓（唐・乾封二年〈六六七〉）の「門闕建築図」（昭陵博物館蔵、懿德太子墓（唐・神龍二年〈七〇六〉）の「闕楼図」（陝西歴史博物館蔵、挿図3）、讓皇帝惠陵（唐・天宝元年〈七四二〉）の「城楼図」（陝西省考古研究院蔵）などを見ると、隋から唐の八世紀中葉頃に、宮殿などの楼閣図の図様は変わるが、技術的にはほぼ同じ硬い線を使った写実的な白描だったことがわかる。八世紀前期に伝来した正倉院の屏風も同じような様式で描写されたと考えられる。つまり、「古様山水画」は唐時代におこなわれた「山水の変」と結びつけられる余地があるが、「古様宮殿画」については、様式よりもむしろ宮殿の図様の变化とみなすことができよう。さらに、『雑物出入帳』神護景雲四年（七七〇）条は、「五

月九日借下屏風參牒（二條唐馬形）／右、為様下置造寺司」とし、正倉院の屏風そのものが、「様」、すなわち規範となったことを記録する。以上の考察から、『国家珍宝帳』や『雑物出入帳』に記録された「古様」は古い絵画様式ではなく、単純に古人が描いた古い図様の屏風と考えられる。³⁷



挿図2 税村壁画墓「門楼図」
陝西省考古研究院蔵



挿図3 懿德太子墓「闕楼図」
陝西歴史博物館蔵

このほか、『小右記』治安三年（一〇二三）九月二十八日条には、「右兵衛府生時重持来前日令造蘇芳枕二、給足絹、枕頗小、仰其由、申云、有古本様者、校旧枕広・長二分許減」とある。すなわち、「古本様」

を規範としてつくられた枕が旧枕より少し小さいというのである。また、『兵範記』仁安三年（一一六八）七月四日条は、「絵仏師法橋頼源、画御調度蜜⁴³絵之様、以代々本様、加今案議定也」とし、宮廷の蜜絵を描く際に、「代々の本様」の上に「今の案」、すなわちアレンジを加えたと述べている。平田寛氏は、ここにみられる「本様」とは手本や原図としての規範性を持つ「文様の図案」であると指摘している。⁴⁰

とくに仏画、仏像制作のもとになる図像は、しばしば「本様」と称され、⁴¹入唐僧の請来目録などにも図像の名前のあとに「様」をつける例が多くみられる。たとえば、最澄撰『伝教大師将来目録』には「金輪仏頂像様一卷」、「火頭金剛像様一卷」など仏画の粉本とみられる請来品が多数記録されている。⁴²平安時代末期よりさかんに編纂された図像集では、仏のイメージを収めるときに、そのかたち、姿勢、着衣形式などの「図様」とともに、その来歴が重視された。たとえば、心覚によって撰集された密教図像集『別尊雜記』には、「智泉大徳様」の地藏菩薩図像が見られる。⁴³空海の弟子である智泉という高僧が所持した図像だからこそ、規範として「様」と称されたと考えられる。これらの事例を検証すると、美術作品について「様」の語が使われるとき、それはおもに規範となる図像や型を意味するとみてよいであろう。

三、「新様」の再考察

（一）「新様」の出現

「瓢鮎図」以前にも「新様」の用例は認められる。本節ではそれら

を踏まえて、その意味を考察したい。

「瓢鮎図」の序に見える「新様」について、島尾新氏は、北宋の著名な詩人・蘇軾（蘇東坡）の「紅梅三首」第三首の「乞興徐熙画新様、竹間璀璨出斜枝」をふまえていると指摘し、この詩の「新様」の内容が「竹間璀璨出斜枝」にあり、ここには絵画のモチーフ・主題・構図といった諸要素が集約されているのであると述べる。⁴⁴さらに、大岳自身が『翰苑遺芳』という注釈書を著すほどの蘇東坡通だったことに加え、この詩のシチュエーションが「瓢鮎図」に重なることから、「新様」がこの詩から思い起こされたことは間違いないと論じている。しかし、「新様」の用例はほかにも多数あるので、それらも考慮にいれる必要がある。

中国唐代には、「新様」と称される有名な例がいくつかある。最初にあげられるのは、「新様錦」と呼ばれる織物である。管見の限り、現在確認できる「新様錦」に関する最古の用例は張鷟の小説『遊仙窟』の「因遣左右取益州新様錦一匹、直奉五嫂、因贈詩曰、今留片子信、可以贈佳期。裁為八幅被、時復一相思」の描写である。⁴⁵これは、五嫂に新様錦一匹とともに相思の詩を贈ったとの物語である。小説にまで贈り物として書かれていることから、当時「新様錦」は有名な品物だったと考えられる。多くの唐・宋の詩詞は「新様錦」をうたっている。『遊仙窟』は奈良時代に伝来して、日本の文学に多くの影響を与えているので、「新様錦」に関する記述も知られるところであっただろう。⁴⁶

また、『旧唐書』卷八十八「蘇頌伝」は、「八年、除礼部尚書、罷政

事。俄知益州大都督府長史事。前司馬皇甫恂破庫物織新樣錦以進、頒一切罷之」（『四庫全書』）とし、皇甫恂が庫物を破棄して「新樣錦」を織造献上し、開元八年（七二〇）に蘇頌がこれをやめたと記録している。

趙豐氏は、この「新樣」は王建の詩などの描写から、新しい花鳥の文樣と推測できると述べている。⁴⁷蘇軾の詞「南郷子・有感」にも「濯錦江頭新樣錦、非宜、故著尋常淡薄衣」のような「新樣錦」に関する句がある。さらに、日本中世の禪僧である万里集九の詩文集『梅花無尽藏』にも「定是回文新樣錦、倩花成字寄誰辺」⁴⁹の句があり、おそらく張鷟や蘇軾の用例をふまえているのであろう。

もう一つは、劉禹錫の詩「酬柳柳州家鷄之贈」の「柳家新樣元和脚、且尽姜芽斂手徒」⁵⁰である。この詩は柳宗元の書について述べているもので、「答前篇」「答後篇」と一連の作である。さきに述べたように、「康熙字典」では、「柳家新樣」を一例としてあげ、「新樣」とはすなわち新しい「規範」であると説明している。この詩は後世に多く引用され、蘇軾の「柳氏二外甥求筆跡二首」にも「君家自有元和脚、莫厭家鷄更問人」⁵¹の句がある。さらに、『梅花無尽藏』にも「柳家一出新樣、曾笑、薑芽斂手衰」の句があり、市木武雄氏はこの句の出典は蘇軾の「柳氏二外甥求筆跡二首」であると指摘している。⁵²このように、室町時代には中国の「新樣」の用例が知識人の間で広く知られていたと考えられる。

日本でも、奈良時代の歴史を扱った文献『続日本紀』にはすでに「新

樣」の用例がある。⁵³例えば、「自今以後、天下婦女、改旧衣服施用新樣」（天平二年（七三〇）四月十六日条）、「勅、錢之為用、行之已久、（中略）宜造新樣与旧並行」（天平宝字四年（七六〇）三月十六日条）、「造東海、南海、西海等道節度使料綿襖青各二万二百五十具於太宰府、其製一如唐国新樣」（天平宝字六年（七六二）一月二十八日条）、「鉄甲三千領。仰下諸国。依新樣修理。国别有数」（延暦十年（七九一）六月十日条）などがある。さらに、『法隆寺緣起資財帳』にも「古樣錫杖壹枝（中略）新樣錫杖壹枝」との記述がある。⁵⁴

ここで「新樣」とされているのは衣服、貨幣、甲冑であり、おもに新しいかた、規範を意味している。稲木吉一氏は、「衣服の「新樣」や錢の「新樣」などとともに、いわゆる物のかたちや有樣といった今日の的な意味での「樣」と同義である」⁵⁵と指摘している。しかし、衣服や貨幣の「新樣」は国からの命によるものであり、この「樣」はかたちだけではなく、「形制、法式」の意味も含まれていると考えられる。以上のように、「新樣」の語を使う伝統は古くから存在し、広く知られていたのである。

（二）「新樣」と記録されている絵画作品

絵画の場合にも「新樣」の語を使用する伝統があり、それらも考慮にいれる必要がある。敦煌莫高窟第二二〇窟の甬道北壁に後唐・同光三年（九二五）に制作された壁画の銘文には、「敬画新樣大聖文殊師利菩薩一軀」との銘文が記されている。この「新樣文殊図」（挿図4）

は新しく敦煌に伝来した騎獅文殊、すなわち獅子に乗る文殊菩薩の図様によって描かれたものと指摘されている。⁵⁶「新様」の特徴とは片足踏み下げの姿、持物が如意であること、于闐王を従えることなどと考察されている。ここでいう「新様」とは新しい規範となった文殊菩薩の図様と理解されよう。敦煌からは同じ図様を持つ版画が複数発見されている。清涼寺所蔵の「文殊菩薩騎獅像」も図様からみれば同じ系統の「新様文殊」と考えられる。



挿図4 敦煌第220窟
「新様文殊図」

さらに、『文献通考』巻百十二では、「世所画唐明皇已裹両脚者、但比今甚短（中略）見画本唐明皇、已带長脚幘頭、或云藩鎮僭礼為之、後遂為此様、或云乃是唐宦官要得常似新様」（『四庫全書』）と、唐の玄宗皇帝の肖像を「新様」と記録する。それは、被り物の幘頭の脚が長くなったというかたちの変化を意味し、これがのちに新しい規範になったものと理解される。幘頭は、律令制で公事のとき用いるよう規定された被り物で、身分を表すものでもある。つまり、この「新様」とは法令上の規範という意味を含んでいるといえよう。

日本における「瓢鮎図」以前の事例では、九世紀末の菅原道真の漢詩文集『菅家文草』巻五に、「新様」屏風絵に関する以下の記序が残されている。

右金吾源亜将屏風絵詩記序

（前略）此春已修功德、明日聊設小宴。座施屏風、写諸靈寿。本文者紀侍郎之所抄出、新様者巨大夫之所画図。書先属藤右軍、詩則汝之任也。（中略）題脚且注本文、他時斷其疑惑。故叙之。⁵⁷

この記序によると、寛平六年（八九四）に五十歳になった源能有のための賀宴が翌年に行われた。その賀宴に設ける屏風は、道真が詩作を、藤原敏行が浄書を、巨勢金岡が図画を担当した。この図について、「新様」の語が用いられているのである。秋山光和氏は、この語は様式上の新しさについて用いられたはずであると指摘している。⁵⁸しかし、記序の「本文は紀侍郎が抄出する所なり、新様は巨大夫が画図する所なり」から、「新様」とは「本文」と対比的に用いられていると考えられ、様式よりも「本文」に則して作成された新たな図像を意味すると理解するのが妥当であろう。

記序に「題脚に且た本文を注し、他時に其の疑惑を断たんとす」とあるように、第一首目の「廬山異花詩」を除き、それぞれの詩の題下には「本文」と出典が注記されている。第一首目の「廬山異花詩」の「本文」は注していないが、新聞一美氏は、その出典は『法苑珠林』

卷三十六（華香篇）所引の斉の祖沖之撰『述異記』であると指摘している。⁵⁹ その物語は、廬山で松を採る人が、おそらく仙人の声をもとに、異花を見つけ、それを服すと三百歳の長寿を得たとの内容である。二首目の「題呉山白水詩」から五首目の「呉生過老公詩」の「本文」も、一首目と同じく『述異記』、『列仙伝』などの説話集からの引用である。五首とも、「靈寿」の典型を抄出したものと考えられる。⁶⁰

菅原道真が作詩した屏風絵詩も「本文」と同じ内容である。安藤太郎氏は道真の屏風絵詩の特徴の一つとして、画中人物の立場になつての表現がしばしばみられることを挙げている。⁶¹ 以上の考察から、巨勢金岡が描いた屏風絵の図様を想像することができる。それらは仙人と出会い長寿を得た人の姿や長寿を保った仙人の姿などを描いたものである。ここでいう「様」も白居易の詩「偶眠」の「屏風様」と同じ意味で用いていると考えられ、中国の古い逸話から新しく図絵された屏風絵の図様こそ、「新様」と推測される。『菅家文章』の「左相撲司標所記」には「凡そ標を作る起りは、専ら画様に依る」や「遂に其の様を用ゐず」との記述が見られ、「様」と「画様」が同じ意味で用いられていることも参考になるだろう。

鎌倉時代の『古今著聞集』には、元永元年（一一一八）に制作された柿本人麿像に関する記述がみられる。

元永元年六月十日、修理大夫顕季卿六条東洞院亭にて、柿本大夫人丸供をおこなひけり。件の人丸の影、兼房朝臣夢みてあたらしく図

絵する也。左の手に紙をとり、右の手に筆をにぎり、年六旬ばかりの人なり。そのうへ讃をかく。

（中略）方今依重幽玄之古篇、聊伝後素之新様。（後略）⁶³

この記述によれば、人麿画像の成立は、平安後期の藤原兼房が人麿を夢みて、その姿を絵師に描かせたという逸話から始まるという。その後、藤原顕季がこの絵の模写を絵師信茂に依頼し、それに藤原敦光の讃を加えて、これを本尊として影供歌会をおこなった。讃によれば、兼房の夢により、新しく図絵された人麿画像は「新様」とされており、その姿は左の手に紙をとり、右の手に筆をにぎり、六十歳ばかりの人だったという。鎌倉時代前期に作られた佐竹本『三十六歌仙絵』や東京国立博物館本の「柿本人麿像」（挿図5）など多数の現存作品はこの「新様」の記述と同じ姿をしているため、「新様」が人麿像の規範になっていたと推測される。とくに同じ図様と讃を持つ東博本は原本に近いと考えられる。⁶⁴



挿図5「柿本人麿像」
東京国立博物館蔵

仏画の例では、建久二年（一一九二）に制作された東寺本「十二天図屏風」が挙げられる。文和元年（一三五二）に成立した『東宝記』

第二「十二面形等」によれば、十四世紀後半の時点で東寺宝蔵には「古屏風様」と「新様」の二つの屏風が存在し、「新古二双」の「列次」に大差があったという。「新様」とされるのが現在の東寺本である。⁶⁵『東宝記』は「新様」の屏風について、「私云此図様十二天列次逆次也」と述べており、「新様」とは、十二天の配列の新しき、すなわち、形式の新しさを意味することが確実である。先行研究では、岡山長福寺本「十二天図屏風」や「与田寺版十二天像」など多くの十二天像が東寺本の序列と図様を継承したことが指摘されている。⁶⁶つまり、東寺本「十二天図屏風」は新しい手本となり、多くの作品に影響を与えたと考えられる。

「瓢鮎図」以降の作品では、文龜三年（一五〇三）に土佐光信が描いた、文龜本の通称で知られる「北野天神縁起絵巻」の奥書に、「聖廟縁起^{三上中下}（中略）所謂旧本紛失之間、拙懇丹之致誠、施後素之新様（後略）」の記述がある。これより、文龜本は「旧本紛失の間」、「後素の新様」をほどこした作品であると判明する。この「旧本」とは承久元年（一二一九）頃に制作された承久本とみられる。⁶⁷高岸輝氏は「文龜本の奥書には絵に「新様」を施したとあり、光信による画面は、弘安元年（一二七八）に成立した弘安本も下敷きとしつつ、図様を反転させるなどの工夫を凝らしている」と述べる。⁶⁸室町時代の絵巻の場合でも「新様」とは新しい図様を意味すると解釈されよう。

また、須賀みほ氏は、文龜本には、弘安本の図様をそのまま取り入れている画面が全体の約半数あり、残りの画面は、この時期まだ北野

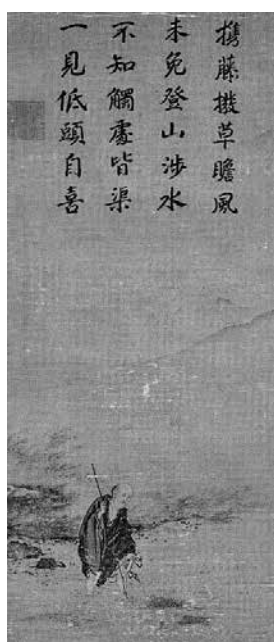
社にあったと思われる承久本を遡る草稿祖本の図様に同様のものを見出すことができると指摘している。⁶⁹つまり、文龜本は、承久本をさかのぼる草稿祖本を参照しながら、弘安本の図様もとりにいれたと考えられる。「旧本」承久本に対する「新様」とは、弘安本の図様である可能性が高い。鈴木幸人氏は、土佐光起筆「北野天神縁起絵巻」をはじめ、「文龜本写し」は京都府宮津市・桜山天満宮や大阪天満宮など各地に散見すると指摘している。⁷⁰文龜本は「新様」として、新しい規範となったのである。

以上の考察から、絵画における「新様」とは、新しい規範となる図様、あるいは新しい図様を持つ手本を意味していたと理解される。このような事例をみくると、義持が如拙に描かせた「新様」も、新しい手本や規範となる図様と考えるべきではないだろうか。

（三）「瓢鮎図」の図様分析

「瓢鮎図」の「新様」が何を意味するのかを考えるために、先行研究に従って、「瓢鮎図」と中国絵画の関係を確認してみよう。本図の画面の中央には、瓢箪を押さえて川に向かっていている老翁が描き込まれている。この老翁は、獅子鼻で猪頭、鬚をのばして、髪を頭巾にまとめあげ、粗末な衣服を着ている。画面左下には近景の水流に沿う土坡が描かれている。その手前の土坡には若竹が四本あり、川の上流と下流それぞれに石があり、川の中央には大きな鯰が描かれている。そして、画面右上には遠山があり、左上には広い余白がある。

如拙が宋元絵画を参照して「瓢鮎図」を描いた可能性については、すでに多くの指摘がある。⁷¹ おもに参照元として指摘されてきた宋元絵画に伝馬遠筆「洞山渡水図」(東京国立博物館蔵、挿図6)、伝梁楷筆「六祖破経図」(三井記念美術館蔵)、梁楷筆「雪景山水図」(東京国立博物館蔵)、伝孫君沢筆「山水図」(竺田悟心賛、フランス国立ギメ東洋美術館蔵、挿図7)がある。



挿図6 伝馬遠筆
「洞山渡水図」
東京国立博物館蔵

「瓢鮎図」の全体の構図は、南宋院体山水画にしばしばみられる、典型的な対角線構図である。この構図は「辺角の景」とも言われ、絵のテーマとなる近景を左右下隅におき、対角線の上に遠景を描き、その間には広い余白を設ける。この空白によって、遠近感を感じさせる構図である。「洞山渡水図」はそのような構図の典型的な例である。「瓢鮎図」の全体の構図と水流や右手前の芦は「洞山渡水図」と類似していることから、如拙は意識的に「洞山渡水図」を参照したと考えられる。⁷²

ほぼ同じ姿勢の人物を描いた「瓢鮎図」と「洞山渡水図」だが、そ

の人物の図様や筆使いは類似していない。「瓢鮎図」の「獅子鼻で猪頭」という特徴の人物は、梁楷の道釈画にしばしばみられる。たとえば、香雪美術館所蔵の梁楷筆「踊布袋図」、松永記念館所蔵の伝梁楷筆「鶏骨図」、台北故宮博物院所蔵の伝梁楷筆「浣墨仙人図」などである。現存絵画の中に具体的に参照された絵画を特定するのは困難であるが、如拙は「瓢鮎図」をおそらく梁楷様の作品を参照して描いたと思われる。老翁の描き方は梁楷の減筆法とほぼ同じである。衣服の描き方やくしゃくしゃとした材質感も伝梁楷筆「六祖破経図」と共通している。人物が立っている土坡のかたちも梁楷筆「雪景山水図」とよく似ている。⁷³



挿図7 伝孫君沢筆
「山水図」(部分) フランス
国立ギメ東洋美術館蔵

次に注目したいのは、フランス国立ギメ東洋美術館所蔵の伝孫君沢筆「山水図」である。『図絵宝鑑』は孫君沢について、「杭人、工山水人物、学馬遠・夏珪」と簡単に記している。すなわち、彼は元時代の杭州で活動した職業画家で、南宋画院の馬遠、夏珪を継承し、南宋院体風の山水、人物を描いたというのである。伝孫君沢筆「山水図」の

図様は、溪流沿いの竹林に書斎らしき建築物があり、その中に一人の文人が坐っている。「瓢鮎図」の左下手前の四本の若竹や、水流が分岐するかたちは伝孫君沢筆「山水図」に共通している。⁷⁵



挿図8 伝周文筆
「竹林閑居図」
松岡美術館蔵

以上のように、「瓢鮎図」の図様は、馬遠画や梁楷画のような南宋院体風の中國絵画がおもに手本にされていたことがわかる。さらに、構図を見ると、「瓢鮎図」の中央の余白にある老翁と鯰を除けば完全に南宋院体山水画の「辺角の景」と一致しているが、中央の余白に主題である老翁と瓢箪と鯰が割り込んで来ていることにより、若干の違和感がある。減筆人物画と院体山水画の二つの様式が同じ画面に描かれているのは宋元絵画の中には見られないことである。画面全体からみると、様式的な要素よりも、おもに図様が「瓢鮎図」に大きな影響を与えている。つまり、新しい手本としての梁楷画や馬遠画などの中國絵画の図様こそ、義持が如拙に描かせた「新様」と認めてよいのではないだろうか。「瓢鮎図」の制作における「新様」の一つと考えられる伝孫君沢筆「山水図」の図様は、「瓢鮎図」のほかにも、松岡美

術館所蔵の伝周文筆「竹林閑居図」(禪僧竹庵大縁による永享七年(一四三五)三月の賛がある。挿図8)や個人蔵狩野正信筆「山水図」など、多くの現存作品に継承されている。⁷⁶ その図様は「新様」として、「瓢鮎図」だけではなく、多くの室町水墨画に利用されたのである。

以上のように、「新様」とは新しい図様の手本、あるいは新しい手本となる図様を意味する。先述したように、「新様」を継承した作品は多数存在し、「新様」は一定の規範性を持っていたと思われる。「瓢鮎図」の「新様」による制作は、人麿像、東寺本「十二天図屏風」、文亀本「北野天神縁起絵巻」などの制作と比較しうる活動と位置づけられる。すなわち、絵画制作・受容の現場では「新様」が非常に価値のあるものと認識され、「瓢鮎図」の序に見える「新様」とは、そうした古くからの伝統を受け継いでいるものと理解されるのである。日本の中世において、「新様」は単なる新しい図様やパターンを意味するだけではなく、「新しい規範」の誕生を意味する特別な概念だったと言える。

四、筆様制作と「瓢鮎図」

(一) 史料から見る筆様制作の様相

ところで、「瓢鮎図」の場合、図様だけではなく、制作方法も後世に受け継がれたと考えられる。それを検証するために、室町時代特有の絵画制作のプロセスである筆様制作の手順について検討し、「瓢鮎図」の歴史的意義を解明したい。

筆様制作に関する研究で、つねにとりあげられるのが『蔭涼軒日録』の記録である。⁷⁷ここでは、足利義政の東山山荘の仏堂兼書齋に置かれた障子絵である、「十僧図」が作られる過程が記されている。

文明十七年（一四八五）十月二十九日、足利義政の側近で外交・文芸顧問である横川景三は、障子絵の画題をまず義政に献上して、同意を得た。そして、「夏珪筆様」か、「馬遠筆様」か、そのほか誰の「筆様」がふさわしいか思案して「十僧図」を描け、との義政の命によって、狩野正信を召して相談した。十一月二日、正信は草案二幅を描き、義政に見せ、狩野正信は西指庵の御書院が「馬遠様」であるのだから、「李龍眠（李公麟）様」が良いかと提案した。障子絵の「御画様」は「李龍眠様」に決定し、義政は、御物絵の中には李公麟、馬遠筆の絵が多数あるので、正信はそれらを見るように指示した。十一月二十四日、「画本」として「文殊維摩李龍眠筆」、「牛二幅李迪」の三幅対が選ばれ、狩野宅へ運ばれた。そして、十二月十八日、十僧図の「草案」について、相阿弥、横川景三、亀泉集証、正信の四人で「画様」を評議した。十二月二十八日、正信が十僧図の草案を義政に見せ、義政は「李龍眠筆之老子青牛図」も参考にせよ、と命じた。また、正信はその後李公麟の絵をほかにも多数参考にした。翌十八年三月二十四日、正信は十僧図十枚を義政に見せ、「御感有るなり」とあるように、ついに障子絵の十僧図が完成したのだった。

この史料と筆様制作の問題をはじめて本格的に取り上げたのは谷信一氏である。その「筆様」の意味について谷氏は、運筆ないしは描線

的というよりも構図ないし図樣的な概念であり、「筆様」は構図法であるという点を強調している。⁷⁸谷説の「筆様は図樣的な概念」に対して、武田恒夫氏は「谷氏も指摘された通り、筆様は図様を意味し（中略）しかし、実際には、図様や構図のみが対象にされたとは断定することは妥当性を欠く」として、「筆様」と「筆法」は不可分の関係にあることを指摘している。⁷⁹今泉淑夫氏は武田説に同意している。⁸⁰米沢嘉圃氏は「様式と無縁ではないにせよ、部分的図像の集成であるから、筆様は図様とか図柄といったような意味にとるのが妥当であろう」と指摘し、筆様を図様と解釈している。⁸¹島尾新氏は「画本の利用の仕方には、筆法・モチーフ・構図など様々なレベルがあるが、諸氏の解釈は、すべて妥当性を持つように思える」として、筆様制作は単純に直模的な制作態度ではないという点を強調された。⁸²

その後、赤沢英二氏は、筆様について「宋元の一個人様式」と指摘し、榊原悟氏は「すなわちその「画風」に似せて描いたことを言明しているのである」として、筆様を画風の意味に解釈している。⁸⁴並木誠士氏も、筆様が主題と表現様式の双方にわたる概念であることを指摘している。⁸⁵畑靖紀氏も「中国の有名な画家の様式を参照して作り出された「筆様」が確立されており」と、やはり筆様を様式と解釈している。⁸⁶

そして、綿田稔氏は「日本の室町時代に盛行した絵画制作法で、単一もしくは複数の中国の古画の構図やモチーフ、さらには描法を引用して組み合わせ、そこに種々のアレンジを加えなからひとつの画面を

作する方法」と筆様制作を定義している。⁸⁷⁾

先行研究では「筆様」の意味について「図様の概念」、「図様と筆法」、「様式」の三つの解釈が示されてきた。しかし、「然者李龍眠様然乎、可為上意、御画様相定」の記述からは、「李龍眠様」と「画様」は同義であると判断される。『蔭涼軒日録』文明十七年八月十四日条は「錦城四十里秋風、折得芙蓉在画中、一鳥傍花機未忘、臙脂枝上逐飛虫」という屏風画の賛詩について、「画様如此」と述べている。さらに、文明十八年七月二十九日条では扇絵について、「画様一枚者葵花、々側有虻虫二」と説明している。武田恒夫氏は、二つの記録では、「画様」が明らかに図様を指していると指摘している。⁸⁸⁾以上、『蔭涼軒日録』をみる限り、「筆様」は「図様」としての性格がもつとも大きいと推測される。

(二) 筆様制作の特徴

室町水墨画における筆様制作の特徴としては、まず「名家重視」の点が挙げられよう。「十僧図」の「画本」になった中国絵画は、李公麟筆の文殊維摩、李迪の牛二幅の三幅対、李公麟筆の老子青牛図、李公麟筆老子渡関図三幅対、九品曼荼羅などだった。当時の水墨画制作は中国絵画を手本とするのが一般的だが、すべての中国絵画が「様」になるわけではない。鳥尾新氏によれば、「○○様」と称されるのはわずか数人で、牧谿・夏珪・馬遠・孫君沢・玉潤・梁楷・李龍眠くらいである。⁸⁹⁾

二つ目の特徴は、モチーフの図様を部分借用する点である。この点についてはすでに太田孝彦氏が指摘しているように、画面全体の構図を構成するために、中国絵画の図様を部分的に借用し、画様として絵画全体の景観を組み立て、画本に忠実でありながら、写本とはことなる画本の使用法が「筆様」による制作の特徴といえる。⁹⁰⁾多くの絵手本が参考になったことから見れば、筆様制作では図様の借用が最も重視されたようである。

筆様制作は、『蔭涼軒日録』から知られるように、かなり計画的におこなわれたことも忘れてはならない。「十僧図」はおもに、画題の選択、筆様の選択、画本の調達、画様の評議、草案の制作、草案の批評、作品の完成などの過程を経て完成した。その過程の中に、描くべき画題、画本としての「筆様」、描くべき「画様」などはおもに発注者、仲介者との評議で決定したこともわかる。この「筆様」による制作は、画家独自の判断が少なくと考えられる。この制作事情は南宋画院の絵画制作とかなり似ている。『長物志』巻五の記録からは、南宋の画院画家の仕事は、皇帝勅命の応制もしくは献上の目的で、先に稿本を提出し、そのあと完成画を献上することと判明する。⁹¹⁾その性格は筆様制作にも見られる。將軍や大名の要求や趣味に応じて絵画を制作するのは、室町水墨画に共通するところである。「十僧図」などのように、先に稿本を提出し、そのあと完成品を献上する制作工程は、正しく院体画の場合と同じである。正信が最初に「筆様」を選択し、発注者の同意を得てから制作していた事実を考慮すれば、室町水墨画において

は、その注文主の最大の要求は「筆様」であったと考えられる。

狩野正信の代表作である「周茂叔愛蓮図」(九州国立博物館蔵、挿図9)は筆様制作の有り様をよく伝える作品である。本図は近景の湾曲した池の岸边に大きな二本の柳を配し、その下に白衣の高士と童子が乗る一艘の舟を描く。果てしなく広がる水辺が遠景に同化して空と呼応し、雄大な世界を爽やかに描出している。



挿図9 狩野正信筆
「周茂叔愛蓮図」
九州国立博物館蔵



挿図10 伝孫君沢筆
「東坡図・杜子美図」武井家旧蔵
(旧姫路藩男爵武井家蔵品入札目録)

先行研究では、この図は、柳の形状がほぼ共通する馬遠筆「柳下宿鷺図」の模本の存在から、おそらく正信が足利將軍家の所蔵する南宋院体画などを参照し制作したものと考えられてきた⁹³。筆者はこれに加え、武井家旧蔵の伝孫君沢筆「東坡図」「杜子美図」(現在所蔵不明、挿図10)対幅も大いに関係することを指摘したい。全体の構成、柳の形状、蓮の葉が水面に浮かぶ図様は「東坡図」と共通する。人物や舟の図様は「杜子美図」とほぼ同じである。正信は複数の馬遠様、孫君沢様の中国絵画から図様を借用し、「周茂叔愛蓮図」を制作した可能性が高いと考えられる。正信は、池のかたちを馬遠筆「柳下宿鷺図」から、柳、蓮の葉の図様を「東坡図」から、人物や舟の図様を「杜子美図」から、それぞれ借用した可能性が高い。名家の複数の絵手本から図様を借用することは「十僧図」と同じである。大画面の障壁画だけではなく、「周茂叔愛蓮図」のような掛幅の制作にも筆様が使用されたと理解してよいであろう。

(三) 「瓢鮎図」と筆様制作について

ここで、「瓢鮎図」の場合をふりかえってみたい。本作品は、きわめて周到な過程を経て完成したものと想定される。鳥尾氏や城市真理子氏などの詩画軸制作に関する先行研究を踏まえて、その制作過程を想定すると、まず將軍義持が「座右の小屏」を設置するように命を出す。その命を受けたのは恐らく三十一人目の替者である巖中周璽であろう⁹⁵。巖中周璽は描くべき画題を献上し、如拙に絵を依頼する。そこ

には、「新様」を使うという要求があり、描くべき「様」を決めて、如拙は馬遠や梁楷、孫君沢などの絵画に基づいて「瓢鮎図」の草稿を描き、義持の意見を受け、草稿を修正し、絵の部分が完成したと推測される。

「十僧図」と「瓢鮎図」の共通点については、いくつか注目したい点がある。まず、両図ともに將軍の発注により、將軍家の御用絵師によって制作された。そして、図様分析から、「瓢鮎図」は馬遠、梁楷、孫君沢などの名家の作品を部分的に借用したことがわかる。さらに、「瓢鮎図」の三十一人が題詩をよせるという制作規模の大きさから、きわめて周到な過程を経て完成したことはまちがいない。以上の点から、「瓢鮎図」の制作は「十僧図」の場合とかなり共通し、筆様制作と同じ特徴を持っているといつてよい。「瓢鮎図」の制作特徴や図様分析の結果と「新様」の解釈を合わせて考えれば、「瓢鮎図」の制作事情は筆様制作と呼びうるものである。この想定が許されるならば、如拙の「瓢鮎図」こそ、のちに流行した筆様制作の始まりということになる。

先行研究では、筆様制作の例として、岳翁筆「瀟湘八景図屏風」（香雪美術館蔵）、能阿弥筆「花鳥図屏風」（出光美術館蔵）、雪舟筆「冬景山水図」（東京国立博物館蔵）⁹⁶などがあげられている。筆様制作は周文派、阿弥派、雪舟、そして狩野正信へと受け継がれていったのである。

おわりに

本稿では、「様」の字義を検討し、美術作品において、「様」の語が使われるときには、それはおもにかた、規範となる図像を意味することを指摘した。そして、「新様」の用例を集め、その意味を分析することによって、絵画における「新様」とは、新しい規範となる図様、あるいは新しい図様を持つ手本であると結論づけた。「新様」は単なる新しい図様やパターンではなく、一定の規範性を持ち、それを継承した作品も多数存在する。「瓢鮎図」の「新様」による制作は、人麿像、東寺本「十二天図屏風」、文龜本「北野天神縁起絵巻」などの制作と比較しうる活動と位置づけられる。日本の中世において、「新様」は「新しい規範」の誕生を意味することと考えられよう。

「瓢鮎図」の序文に見える「新様」とは、新しい手本としての梁楷画や馬遠画などの中国絵画の図様を意味すると解釈される。室町水墨画の新しい規範である「新様」として義持が選択したのは、南宋院体風の中国絵画の図様であった。さらに、「瓢鮎図」の図様分析の結果と「新様」の解釈を合わせて考えた結果、「瓢鮎図」の制作事情は筆様制作であると位置づけられよう。「瓢鮎図」は、現在確認できる最初の筆様制作の作品と考えられ、如拙は室町水墨画の方向性を決定したのみならず、その絵画制作方法も後世に大きな影響を与えたのである。

1 島尾新・蔭木英雄「瓢鮎図」解説、島田修二郎・入矢義高監修『禅

- 林画賛——中世水墨画を読む、毎日新聞社、一九八七年、一二五頁。
- 2 島尾新「瓢鮎図の研究——大岳周崇の序に見える「新様」を中心として」『美術研究』三三五、一九八六年。綿田稔「永享七年の竹庵大縁をめぐる画事より——松岡美術館の周文画とケルン東洋美術館の靈照女図」『美術研究』四〇七、二〇一二年、『漢画師 雪舟の仕事』、ブリュッケ、二〇一三年に収録。
- 3 渡邊一『東山水墨画の研究』、座右宝刊行会、一九四八年、三五頁。
- 4 蓮実重康「室町時代初期に於ける画僧如拙の存在意義」『哲学研究』三九、一九五八年。
- 5 松下隆章『水墨画』（『日本の美術』一三）、一九六七年、三八頁。
- 6 金沢弘『水墨画——如拙・周文・宗湛』（『日本の美術』三三四）、一九九四年、二二頁。
- 7 古田紹欽「禅文化の一縮図から——瓢鮎図をめぐる」『禅文化研究所紀要』九、一九七七年。
- 8 柳田聖山「室町時代の禅林」、松下隆章『水墨画』（『別冊太陽』二三）、一九七八年。
- 9 芳澤勝弘『瓢鮎図』の謎——国宝再読ひょうたんなまずをめぐるつ、ウェッジ、二〇一二年、五一頁。
- 10 註2前掲島尾新論文。
- 11 Yukio Lipit, *Japanese Zen Buddhism and the Impossible Painting*, J. Paul Getty Trust, 2017.
- 12 註2前掲綿田稔論文。
- 13 長廣敏雄「美術様式とは何か」『橘女子大学研究紀要』八、一九八〇年。
- 14 『中国書画全書』一、上海書画出版社、一九九二年、一頁。
- 15 宇佐美文理『古画品録』訳注『信州大学教養部紀要』二七、一九九三年。
- 16 註14前掲書、二頁。
- 17 註14前掲書、一二六、一二七頁。
- 18 註14前掲書、四七〇頁。
- 19 橘成季『古今著聞集』、永積安明・島田勇雄校注『日本古典文学大系』八四、岩波書店、一九六六年、三二一頁。
- 20 家永三郎『上代倭絵全史』、高桐書院、一九四六年、四五四頁。
- 21 宮島新一『宮廷画壇史の研究』、至文堂、一九九六年、三六頁。
- 22 許慎撰 徐鉉校訂『説文解字』、中華書局、二〇一三年、一八一頁。
- 23 『康熙字典』、中華書局、一九五八年、五五一頁。行均『龍龕手鑑』、中国国家図書館藏宋刻本、一五八頁。『宋本広韻』、江蘇教育出版社、二〇〇八年、一二三頁下段。『集韻』、上海古籍出版社、一九八五年、四一二、五九七頁。
- 24 戦国時代の楚の屈原の詩「橘頌」や「抽思」では、「像」が規範の意味で使われている。岡田正之・井上哲次郎校訂『漢文大系』二二 楚辞、近思録』増補、普及版、富山房、一九七八年。「年歳雖少、可師長兮。行比伯夷、置以為像兮」（『橘頌』『楚辞』卷四、九章第四、五五頁）「望三五以為像兮、指彭咸以為儀」（『抽思』『楚辞』卷四、

九章第四、二七頁。

- 25 菅原是善著・正宗敦夫編『類聚名義抄』一、風間書房、一九八六年、三二〇頁。中田祝夫・林義雄『字鏡集 寛元本 影印篇』、勉誠社、一九七八年、二八三頁。大友信一・木村晟・片山晴賢・三澤成博『永正元年版聚分韻略』、港の人、二〇〇〇年、一三六頁。山口明穂『古辞書音義集成十六音訓篇立』(下)、汲古書院、一九八一年、三七六、三八八、三九二頁。
- 26 黑板勝美、国史大系編輯会編『令義解』、『新訂増補国史大系』二二下、吉川弘文館、一九六八年、二二二頁。黑板勝美、國史大系編輯會編『令集解 後篇』、『新訂増補国史大系』二四、吉川弘文館、一九六六年、七五八頁。
- 27 灌頂『天台智者大師別伝』、高楠順次郎編『大正新脩大藏經』第五〇卷、大正一切経刊行会、一九三二年、一九六頁上段。
- 28 白居易『白氏文集 金沢文庫』四、大東急記念文庫、一九八四年、五九頁。
- 29 以下の『四庫全書』の記述は、『文淵閣四庫全書 電子版』、香港中文大學出版社、一九九九年を参照した。
- 30 单国强「周文矩 重屏会棋図卷」『文物』、一九八〇年第一期。
- 31 註14前掲書、一三五、一五五頁。
- 32 註13前掲長廣敏雄論文。
- 33 註14前掲書、一九一、一九七頁。
- 34 松下隆章「献物帳画屏風について」、正倉院事務所編『正倉院の

絵画』、日本経済新聞社、一九六八年。

- 35 米田雄介「『国家珍宝帳』に見える屏風の成立について」『正倉院紀要』三五、二〇一三年。
- 36 増記隆介「正倉院から蓮華王院宝蔵へ——古代天皇をめぐる絵画世界」、増記隆介・皿井舞・佐々木守俊『天皇の美術史(一) 古代国家と仏教美術 奈良・平安時代』、吉川弘文館、二〇一八年。河野道房氏は「唐代の「山水之変」は、地平線に向かって景物が短縮、収斂していく消失点(線)を伴う、透視図法的遠近法の成立を意味することが、先行研究において定説となっている」と指摘する。河野道房「山水之変」中国絵画における奥行き表現の古典様式『人文学』一九八、二〇一六年。
- 37 『雑物出入帳』正倉院蔵。
- 38 藤原実資『小右記』第二卷、『増補史料大成』別卷二、臨川書店、一九六五年、三七八頁。
- 39 平信範『兵範記』第四卷、『増補史料大成』二二、臨川書店、一九六五年、一〇三頁。
- 40 平田寛「絵様と紙形」『国華』一〇一五、一九七八年、『絵仏師の時代』中央公論出版、一九九四年に収録。
- 41 紺野敏文「請求「本様」の写しと仏師(一一三)」『仏教芸術』二四八、二五八、二六九、二七〇、二〇〇〇—〇三年。
- 42 『伝教大師将来目録』浄土院版、早稲田大学図書館。
- 43 高楠順次郎『大正新脩大藏經図像』第三卷、大正新脩大藏經刊行

会、一九八八年、二八六頁。

44 注2前掲島尾新論文。

45 東野治之編『金剛寺本 遊仙窟』、塙書房、二〇〇〇年、一二四頁。

46 『万葉集』巻五、天平五年（七三三）の山上憶良の「沈痾自哀文」にも「遊仙窟曰、九泉下人、一錢不直」と記されている。佐竹昭広・山田英雄・工藤力男・大谷雅夫・山崎福之校注『原文万葉集』上、岩波書店、二〇一五年、二六〇頁。

47 趙豊『錦程——中国絲綢与絲綢之路』香港城市大学、二〇一二年、一八三頁。

48 蘇軾『蘇軾全集』（下）、上海古籍出版社、二〇〇〇年、六二五頁。

49 市木武雄『梅花無尽蔵注釈』一、続群書類従完成会、一九九三年、五八六頁。

50 瞿蜕園箋證『劉禹錫集箋證』（下）、上海古籍出版社、一九八九年、一四二二頁。

51 蘇軾『蘇軾全集』（上）、上海古籍出版社、二〇〇〇年、一二四頁。

52 注49前掲市木武雄書、一五九頁。

53 『続日本紀』『国史大系』二、経済雑誌社、一八九七年。

54 『大日本古文書』巻之四、東京帝国大学、一九〇三年、五一二頁。

55 稲本吉一「上代造形史における「様」の考察」『仏教芸術』一七一、一九八七年。

56 沙武田「敦煌P.4039「新様文殊」画稿及相關問題研究」『敦煌研究』、二〇〇五年第三期。孫曉崗「文殊菩薩图像学研究」『甘肃人民美術出

版社、二〇〇七年、五五頁。

57 菅原道真『菅家文章』、川口久雄校注『日本古典文学大系』七二、岩波書店、一九六六年、四一一頁。

58 秋山光和「平安時代の「唐絵」と「やまと絵」下」『美術研究』一二一、一九四二年、「平安時代世俗画の研究」、吉川弘文館、一九六四年に収録。

59 新聞一美「源氏物語と廬山——若紫卷北山の段出典考」『甲南大学紀要 文学編』五二、一九八三年。

60 谷口孝介「菅原道真と神仙思想——源能有五十賀屏風画詩をめぐる——」『同志社国文学』三一、一九八八年。

61 安藤太郎「平安時代私家集歌人の研究」桜楓社、一九八二年、二五二頁。

62 文章の会『菅家文章注釈 文章篇』第一冊、勉誠出版、二〇一四年、一七九頁。

63 注19前掲書、二三一頁。

64 三浦敬任「中世柿本人麿像の図様の成立について——常盤山文庫本・京都国立博物館本を中心に——」『美術史学』三八、二〇一七年。

65 渡邊一「東寺十二天屏風考」『美術研究』六〇、一九三六年、中野玄三「立像十二天の図像学的考察——とくに版本十二天の成立について——」『京都文化短期大学紀要』三、一九八五年。

66 註65前掲中野玄三論文。佐々木守俊「香川・与田寺版十二天像について（一）」『町田市立国際版画美術館紀要』七、二〇〇三年。

67 須賀みほ「中世における北野天神縁起絵巻の制作——承久本から光信本へ」、竹居明男『北野天神縁起を読む』、吉川弘文館、二〇〇八年。

68 高岸輝「天皇と中世絵巻」高岸輝・黒田智『天皇の美術史（三）乱世の王権と美術戦略 室町・戦国時代』吉川弘文館、二〇一七年。

69 注67前掲須賀みほ論文。須賀みほ「光信本と光起本」『天神縁起の系譜』、中央公論美術出版、二〇〇四年、二四二頁。

70 鈴木幸人「近世における北野天神縁起絵巻の制作」、竹居明男『北野天神縁起を読む』、吉川弘文館、二〇〇八年。

71 熊谷宣夫「伝馬遠筆「洞山渡水図」」『美術研究』三、一九三二年。脇本十九郎「日本水墨画壇に及ぼせる朝鮮画の影響」『美術研究』

二八、一九三四年。蓮實重康「水墨山水画の成立（一—三）」『国華』六七七、六七九、六八〇、一九四八年。太田孝彦「香雪美術館蔵「瀟湘八景図屏風」について——「筆様」の制作に関する一考察」『芸術論究』八、一九八一年。註2前掲島尾新論文。島尾新「如拙筆瓢

鮎図 ひょうたんなまずのイコノロジー」、平凡社、一九九五年など。

72 註71前掲熊谷宣夫、蓮實重康論文。

73 註72前掲島尾新書、四六頁。

74 『中国書画全書』二、上海書画出版社、一九九二年。八八七頁。

75 井手誠之輔「禅林国際社会と美術」、『日本美術館』、小学館、一九九七年。本作品と「瓢鮎図」の関係については、九州大学の井手誠之輔氏よりご教示を頂いた。

76 註71前掲島尾新書、四九頁。

77 『蔭涼軒日録』二、竹内理三編『増補続史料大成』二二、臨川書店、一九七八年、二六〇—三一五頁。

78 谷信一「雪舟と宋元画」『画説』二七、一九三九年、『室町時代美術史論』、東京堂、一九四二年に収録。

79 武田恒夫「障壁画における画体」『美学』一九、一九六九年。

80 今泉淑夫「等伯画説」の一節をめぐって『日本歴史』三一六、一九七四年。

81 米沢嘉圃「能阿弥画をめぐって」『国華』一〇六〇、一九八三年。

82 島尾新「十五世紀における中国絵画趣味」『MUSEUM』四六三、一九八九年。

83 赤沢英二「模倣と創造——日本中世絵画の構造」『実践女子大学文学部紀要』三九、一九九七年。

84 榊原悟「日本絵画の見方」、角川学芸出版、二〇〇四年、五七頁。

85 並木誠士「絵画の変——日本美術の絢爛たる開花」、中央公論新社、二〇〇九年、四三頁。

86 畑靖紀「室町水墨画における「写し」——図様と表現の観点から」、島尾新・彬子女王・亀田和子『写しの力 創造と継承のマトリクス』、思文閣出版、二〇一三年。

87 綿田稔「漢画師 雪舟の仕事」、ブリュッケ、二〇一三年、一二頁。

88 註79前掲武田恒夫論文。

89 註82前掲島尾新論文。

- 90 註71前掲太田孝彦論文。
- 91 文震亨著・荒井健訳『長物志——明代文人の生活と意見（二）』平凡社、二〇〇〇年、四〇頁。
- 92 山本英男『初期狩野派——正信・元信』（『日本の美術』四八五）、至文堂、二〇〇六年、三一頁。
- 93 註92前掲山本英男書、三三頁。
- 94 註71前掲島尾新書、城市真理子「宝徳二年（一四五〇）の詩画軸制作システム——伝周文筆「沙鷗図」（鹿苑寺藏）をめぐって」、『室町水墨画と五山文学』、思文閣出版、二〇一二年。
- 95 註1島田修二郎・入矢義高監修書、蔭木英雄「瓢鮎図」解説、一三四頁。
- 96 註71前掲太田孝彦論文。
- 97 註81前掲米沢嘉圃論文。
- 98 島尾新「雪舟等楊の研究（四）——「秋冬山水図」の情報学（中）——」『美術研究』三七六、二〇〇二年。